

Ефимова Е.А.¹

Серлианские проекты в книге «Храмов» Ж.Андруэ-Дюсерсо

Аннотация. В статье рассматривается проблема взаимоотношений итальянского архитектора и теоретика эпохи Ренессанса Себастьяно Серлио (Sebastiano Serlio) и французского гравера и архитектора Жака Андруэ Дюсерсо (Jacques Androuet du Cerceau). Предметом анализа стали пять проектов VI книги Серлио *О гражданской архитектуре/De architettura civile*, включенные Дюсерсо в его серию гравюр *Храмов и частных жилищ/ Temples et logis domestiques* середины 1540х годов. Их анализ доказывает, что французский автор комбинировал детали проектов, взятые из трех разных редакций трактата Серлио: ранней, хранящейся в библиотеке университета Колумбия (Avery Library. New York) в Нью-Йорке, самой поздней из Баварской Государственной библиотеки (Bayrische Staatsbibliothek. Munchen) в Мюнхене и промежуточной версии, нашедшей отражение в серии гравюр, находящихся ныне в венской Национальной библиотеке (Wien. Österreichische Nationalbibliothek). Обнаруженные факты свидетельствуют о том, что контакты Серлио и Дюсерсо носили тесный рабочий характер: французский гравер имел доступ к архивам Серлио и имел возможность отбирать и компилировать разные версии его идей. Это позволяет по новому взглянуть как на судьбу теоретических трудов Серлио во Франции, так и на характер архитектурного образования Ж.Андруэ-Дюсерсо.

Ключевые слова: архитектурные трактаты, серии гравюр, проекты частных зданий, комбинирование моделей, ортогональные виды, античные прототипы.

УДК 7(091)+904:72

Abstract. The article handles a problem of the relationship between the well-known Italian renaissance architect and theorist Sebastiano Serlio and the French architect and etcher Jacques Androuet du Cerceau. The subject of investigation is five projects from the Book VI *De architettura civile* of Serlio which were incorporated by Du Cerceau in his series of etchings *Temples et logis domestiques* (1540th). There analysis proves that the French author utilized and combined all the three known versions of Serlio's book: the earliest one, now in the Avery Library (New York), the final redaction which survives in the manuscript in the Bayrische Staatsbibliothek (Munich) and the lost intermediate version, the traces of which can be found in the

¹ **Ефимова Елена Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова (e-mail: e_efimova2001@mail.ru)

series of woodcuts in the Nationalbibliothek in Wien. This evidences the close work contactes between the Italian theorist and French engraver and brings to conclusion that Du Cerceau benefited from access to the Serlio's work archives and was able to compile his ideas. This discovery serves to update the view on the architectural education of Du Cerceau together with the fortune of Serlio's treatise in France.

Key words: architectural treatises, series of etchings and woodcuts, projects of civil buildings, orthogonal view, rearrangement of models, antique prototypes

Воздействие Себастьяно Серлио на французскую архитектурную мысль и строительную практику XVI века – факт общеизвестный и ныне широко признанный. Благодаря последним исследованиям², стало ясно, что болонский мастер, прибывший во Францию в 1541 году в 65-летнем возрасте, чтобы занять должность «архитектора короля», принимал деятельное участие в интеллектуальной и творческой жизни во Франции. Вплоть до своей смерти в Лионе в 1554 году он продолжал активно трудиться над созданием не только архитектурных книг, но и реальных построек и проектов. Его работы по заказу короля в Фонтенбло, грандиозный замысел реконструкции Лувра, а также постройки и проекты, выполненные по частным заказам: отель кардинала Феррарского в Фонтенбло, замок Анси-ле-Фран в Бургундии, проект церкви Сент-Элуа-дез-Орфевр в Париже, – сыграли важную роль в формировании классического языка во французской архитектуре Ренессанса, давая примеры новых форм и новаторских решений. Не менее существенным было значение его теоретических книг: как III и IV, вышедших в Италии еще до его отъезда³, так и опубликованных во Франции I и II книг о геометрии и перспективе (1545)⁴, V книги о храмах (1547)⁵ и «Extraordinario Libro» (1551)⁶, посвященной сооружению порталов. К ним следует добавить его неопубликованные VI, VII и VIII книги о гражданском строительстве, распространявшиеся в рукописных версиях⁷. Все это дало

² Среди исследований последнего двадцатипятилетия следует особо отметить коллоквиум 1989 года в палладианском центре в Виченце: Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" Vicenza, 31.08-04.09.1987. Milano, 1989; издания архитектурных трудов Серлио Мирой Нан Розенфельд (Rosenfeld M.N. Sebastiano Serlio on domestic architecture. Cambridge (Mass.) - London, 1978 (2-e ed. - New York, 1996), Арнальдо Бруски и Франческо Паоло Фьоре (Serlio S. Architettura civile: Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna. Milano, 1994. Ed. par Bruschi A. et Fiore F.P.); а также монументальный труд Сабины Фроммель «Себастьяно Серлио – архитектор» (Frommel S. Sebastiano Serlio architetto. Milano, 1998). Ею же была написана статья в недавнем масштабном коллективном издании, посвященном Дюсерпо (Frommel S. Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: un rencontre decisive.// Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouves en France". Paris, 2010, p.129-139), в которой она поднимает общие вопросы, касающиеся взаимоотношений между двумя мастерами.

³ Serlio S. Regole generali di architettura (Libro IV). Venezia, Francesco Marcolini: 1537; Serlio S. Di antiquita di Roma (Libro III). Venezia, Francesco Marcolini: 1540.

⁴ Serlio S. La geometrie et perspective (Libri I-II). Paris, Jehan Barbè : 1545.

⁵ Serlio S. Tempij sacri (Libro V). Paris, Michel de Vascosan: 1547.

⁶ Serlio S. Extraordinario Libro. Lion, Jehan de Tournes: 1551.

⁷ Книга VI «Del Habitationi di tutti li grandi degli homini» сохранилась в двух рукописных версиях. Первая из них, датируемая периодом ранее 1547 года, хранится в библиотеке Avery Library университета Колумбия в Нью-Йорке: New York. Columbia University. Avery Library. MN 2668 (далее MS New York) - и была впервые опубликована в 1978 году М.Н. Розенфельд (Rosenfeld, Sebastiano Serlio on domestic architecture... (см. прим.1). Вторая, более поздняя, версия (1547-1553) хранится в

Себастьяно Серлио полное право считаться одним из главных «учителей классической грамоты» во Франции⁸, право, которое признавали за ним и его французские последователи, в частности, Филибер Делорм⁹.

Значение книг Серлио было тем более велико, что они открыли для французских архитекторов новую сферу деятельности: создание дворцов и храмов, частных домов и утилитарных сооружений не в реальном материале, а на бумаге в рисунках и чертежах, а затем, благодаря новому изобретению - печатному станку, тиражирование их в виде гравюрных серий, альбомов и книг. Эта реформа была подготовлена широким бытованием в профессиональной практике альбомов рисунков, в которые архитекторы заносили для памяти детали и обмеры античных памятников, геометрические построения и теоретические модели вместе с планами и набросками реальных или предполагаемых построек. Именно Серлио поднял эти существовавшие еще с эпохи Средневековья формы на новую высоту, придав им теоретический статус и применив в своих VI и VII книгах к сфере гражданского строительства.

Влияние трудов Серлио, в особенности его VI книги, посвященной гражданскому строительству, основывалось, таким образом, на двух важных факторах. Во-первых, она представляла собой первую книгу образцов нового типа, в которой ренессансные теоретические мечтания об устройстве идеального городского дома или сельской виллы, которые развивали в своих теориях Альберти, Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, обрели конкретную пластическую форму. Они были воплощены в проектах, проработанных во всех деталях и систематизированных по типам построек, уровню доходов и статусу владельцев. И эти проекты были понятны и заказчикам, и исполнителям. Для заказчиков предназначался краткий текст с описанием устройства и назначения помещений, помеченных для удобства литерными на плане. А для исполнителей Серлио внедрил строгую и последовательную систему представления проекта в форме трех взаимосвязанных ортогональных видов: планов, фасадов и

Мюнхене в Баварской государственной библиотеке: München. Bayerische Staatsbibliothek. Cod. Icon. 189 (далее MS München). Она была впервые опубликована в 1966 году Марко Роси (Rosci M. Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio. I; Il sesto libro delle habitationi di tutti gradi degli homini. T.II. Milano, 1966), а затем переиздана в 1994 году вместе с другими сочинениями Серлио, по гражданской архитектуре под общей редакцией А.Бруски и Фр.П.Фьоре (Serlio, Architettura civile... 1994 (см. прим.1). Рукопись книги VII «Accidenti e case per fabricar in villa» была куплена антикваром Якопо Страда вместе с другими рукописями еще при жизни Серлио, однако увидела свет много лет спустя после его смерти, будучи опубликована Страда только в 1575 году во Франкфурте с заново подготовленным блоком гравюр (Serlio S. Accidenti e case per fabricar in villa (Libro VII). Frankfurt-am-Main, Andrea Wechelus: 1575). Оригинальные рисунки Серлио для VII книги, обнаруженные М.Н. Розенфельд в Национальной библиотеке в Вене (см.: Rosenfeld M.N. Sebastiano Serlio's Drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for his Seventh Book on Architecture. //The Art Bulletin. LVI. 1974. P.400-408), вошли в издание под редакцией А.Бруски и Фр.П.Фьоре (Serlio S. Architettura civile... 1994). Наконец, в этой же публикации впервые увидела свет и VIII книга: «Della castrametatione di polibio ridutta in una cittadelle murata per Sabastiano Serlio Bolognese», - рукопись которой хранится в той же Bayerische Staatsbibliothek в Мюнхене и которая вызывает серьезные споры среди исследователей по поводу своего происхождения и датировки (см. по этому поводу: Fiore F.P. Sebastiano Serlio e il manoscritto dell'Ottavo Libro. //Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Milano, 1989. P.216-221).

⁸ См.: Cloton J.-J. Le traité de Serlio et son influence en France. //Les traités d'architecture de la Renaissance. Paris, 1988. P. 407-423.

⁹ De L'Orme Ph. Premier tome de l'Architecture. Paris, 1567. Fol. 202v.

разрезов, - соотнесенных между собой в масштабе и дополненных проекциями отдельных узлов и деталей по мере надобности.

В этом заключалось второе важнейшее достижение Серлио - его вклад в развитие архитектурного проектирования. Он последовательно воплотил в жизнь провозглашенную Рафаэлем реформу архитектурной графики, заменив перспективу – «живописный» метод изображения пространства, которому отдавали предпочтение архитекторы Раннего и Высокого Возрождения, ортогональными чертежами, дающими правильное без искажений представление о соотношении размеров объемных частей на плоскости. Этот метод, восходящий к традиционным формам архитектурного проектирования, бытовавшим в среде строительных мастеров, был переработан им, опираясь на достижения ренессансной математики и перспективы. Он получил, большую техническую точность и был более пригоден для прямого, непосредственного воплощения в материале, чем любые теоретические описания или графические фантазии его предшественников. Это придало VI книге Серлио исключительную практическую ценность. Ее модели, хотя и обладали известной степенью теоретической идеализации, тем не менее, выглядели как реальные проекты конкретных построек (на которые они в большинстве своем и опирались). Ими могли воспользоваться в целом или в отдельных частях заказчики, архитекторы и простые строители.

Нововведения Серлио обеспечили стойкую популярность жанру образцовой книги «жилища для всех типов людей» на протяжении последующего столетия во всей Европе, в особенности во Франции, где продолжателями Серлио выступили в конце XVI – начале XVII веков Ле Мюет, Маро и, прежде всего, Жак Андруэ-Дюсерсо Старший. Тот уже в первых своих публикациях, вышедших в Орлеане в конце 1540-х годов, явственно демонстрирует свою приверженность типу и методу графического представления архитектуры, разработанному Серлио. Не случайно, вопрос о возможности их прямых контактов давно волнует исследователей, тем более, что оба они в 1540-е годы состояли на службе у одного и того же заказчика – Маргариты Наваррской. Д. Томсон - крупнейший исследователь творчества Дюсерсо - обнаружил на листах первого варианта рукописи VI книги, хранящегося в нью-йоркской Avery Library, многочисленные надписи на французском языке, выполненные, по его мнению, рукой Дюсерсо¹⁰. Это заставило его предположить, что манускрипт не был куплен Якопо Страда вместе с остальным наследием Серлио, а оставался во Франции, в мастерской Дюсерсо, служа непосредственным источником для его работ. Гипотезу поддержал К. Миньо, который проследил следы

¹⁰ Он обнаружил подписи французском языке под иллюстрациями I-VI, VIII, XIII, XIV нью-йоркской рукописи VI книги: Thomson D. Renaissance Art Architecture and Growth. Bercerly-Los Angeles, 1984. P.18; Androuet du Cerceau J. Les plus excellents bastiments de France. Présentation et commentaires par D. Thomson. Paris, 1989. Introduction, p.5, 8. Томсон предполагал, что эти надписи были выполнены рукой самого Дюсерсо, однако в настоящее время П.Фюринг оспаривает это, полагая, что подписи относятся к более поздней эпохе (см.: Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. //Jacques Androuet du Cerceau. Paris, 2010. P.305).

влияния рукописи вплоть до середины XVII века¹¹. А М.Н.Розенфельд нашла этому неопровержимые доказательства¹² – 5 проектов из VI книги Серлио, опубликованные, хотя и в трансформированном виде, в одной из первых гравюрных серий Дюсерсо, известной под названием «Храмов» или «Храмов и частных жилищ» / «*Temples et logis domestiques*»¹³. Именно они составляют предмет нашего исследования и позволяют, на наш взгляд, по-новому поставить вопрос о характере взаимоотношений Дюсерсо и Серлио.

Серия содержит 18 проектов на 51 листе, классифицированных в алфавитном порядке от А до S¹⁴. Сюжетом для первых 11 проектов послужили античные мавзолеи или нимфейоны, а семь последних проектов посвящены светским резиденциям, близким по типу французскому замку или итальянской вилле, в число которых входят и пять моделей, инспирированных VI книгой Себастьяно Серлио. Большинство проектов представляют здания в трех видах: план, фасад и разрез (или разрезы), расположенных на отдельных листах¹⁵. В некоторых случаях Дюсерсо ограничивается только двумя листами, совмещая фасад и разрез¹⁶, в других же число видов увеличивается до четырех¹⁷. Хотя гравюры не имеют точной датировки, их принадлежность начальному периоду творчества Дюсерсо – ранее 1550 года – не вызывает сомнений. Об этом говорят сходство сюжета, техники и характера изображения с другими его ранними публикациями: «*XXX exempla arcuum*» (1549), «*Moyens Temples*» и «*Fragmenta Structurae Veteris*» (обе – 1550), а также не датированными сериями «*Temples et batiments antiques et modernes*» и «*Details d'ordres*»¹⁸. Как и в большинстве ранних изданий, Дюсерсо

¹¹ См.: Rosenfeld M. *Serlio on Domestic Architecture*, 1996. Preface, p.5.

¹² Rosenfeld M. *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance*.// RACAR, XVI. 1989. P.139-140.

¹³ Далее «*Temples*». Строго говоря, речь идет не об одном, а о двух аналогичных изданиях разного формата, обозначенных в каталоге графического фонда парижской Национальной библиотеки А.Линцелера как «Малые храмы»/ «*Petits Temples*» и «Большие храмы» / «*Grands Temples*» (см.: Linzeler A. *Inventaire du fonds français. Seizième siècle. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes*, Paris, 1932, vol.I. P.56-57). В последнем каталоге графических работ Дюсерсо Петер Фюринг предложил изменить название серии на «Храмы и частные жилища»/«*Temples et logis domestiques*», учитывая состав серии, включающей проекты как сакральных, так и светских построек (см.: Fuhring, *ibid.*). Малая серия содержит 51 лист гравюр приблизительного формата 0,058 x 0,090 m. Большая серия отличается большим, как следует из названия, форматом (0,200 x 0,297 m) и более высоким техническим качеством исполнения гравюр. Она содержит 5 дополнительных листов, взятых из других публикаций Дюсерсо – «*Moyens Temples*» и «*Fragmenta Structurae Veteris*». Линцеллер полагал «малую» серию более ранним вариантом, рассматривая «большую» как более позднее повторение, выполненное мастерской (см.: Linzeler, *ibid.*). П.Фюринг, наоборот, именно эту серию считает оригинальной и более ранней и датирует ее периодом около 1545 года, а «малую» полагает более поздним повторением (см. Fuhring, *op.cit.* P.306), выполненным, однако, не позднее 1549 года, так как обе серии, без сомнения, принадлежат к раннему орлеанскому периоду творчества Дюсерсо.

¹⁴ Между двумя сериями имеются различия в пагинации. Пропущенный в «большой» серии, по-видимому, по ошибке, проект С был вставлен затем после проекта I под той же литерой (возможно, имелась в виду J, поскольку в XVI веке во французской полиграфии большие литеры I и J часто не различались). Таким образом проект I оказался повторенным дважды, а пагинация от С до I смещенной на одну букву вперед, а после I – назад. Кроме этого можно констатировать различие порядка листов. «Большую» серию отличает строгий порядок чередования видов: план-фасад-разрез, - тогда как для «малой» характерна беспорядочная последовательность. Далее нумерация проектов приводится по «малой» серии (где нет сбоев), или же по обеим сериям: *Petits Temples (Grands Temples)*.

¹⁵ Проекты А, С, D, E, F, G, H, I, K, O, R.

¹⁶ Проекты В, L, M, N, P.

¹⁷ Проекты Q и S.

¹⁸ П.Фюринг предположительно датирует обе эти серии также серединой 1540-х годов (См.: Fuhring, *op.cit.* P.304).

уделяет здесь главное внимание римским античным памятникам (в противоположность позднейшим публикациям, где его основным сюжетом станет французская архитектура). Как и другие ранние издания, «*Temples*» носят копийный характер, - автор основывается в них не столько на собственных оригинальных рисунках, сколько на переработке чужих источников¹⁹. Раннюю датировку подтверждают некоторые особенности организации и пагинации серии²⁰, а также специфика изображения и представления моделей²¹.

Принадлежащая к раннему этапу творчества Дюсерсо, книга «*Temples*» является исключительно интересным объектом изучения. Эта публикация позволяет проследить процесс становления взглядов и стиля молодого мастера, «...работы которого, - как справедливо заметил Д. Томсон, - почти всегда составляют наш единственный документальный источник»²². И в этом отношении, особенно важен анализ его серлианских проектов, которые дают возможность определить характер отношений молодого Дюсерсо с болонским мастером, теоретическое наследие которого послужило, по единодушному признанию исследователей, важнейшей отправной точкой его творчества. С другой стороны, изучение гравюр Дюсерсо полезно и для серлианских исследований. Выполненная, очевидно, ранее 1550 года, при жизни Серлио публикация проливает свет на разработку замысла его VI книги.

Главный вывод, который позволяет сделать анализ гравюр Дюсерсо, - это то, что его знакомство с VI книгой Серлио явно не ограничивались одним только нью-йоркским манускриптом, как полагали до нынешнего дня все исследователи²³. Более пристальный взгляд позволяет обнаружить характерные детали, позаимствованные из разных вариантов проектов Серлио, что выдает знакомство Дюсерсо со всеми тремя известными редакциями VI книги: нью-йоркской и мюнхенской рукописными, а также с третьей, утраченной версией, которая нашла отражение в серии гравюр, обнаруженной К.Оберхубером в Венской национальной библиотеке²⁴.

¹⁹ Источником первых 11 проектов серии, представляющих античные постройки, М.Н. Розенфельд считала рисунки неизвестного итальянского мастера из альбома, хранящегося в коллекции Канадского центра архитектуры (CCA): CCA, Departement of Prints and Drawings, DR 1982:0020:001-033. См.: Rosenfeld. *From Drawn...* P.138-140, fig.138, 141, 144, 147, 149.

²⁰ Буквенную пагинацию кроме «*Temples*» имеет только серия «*Logis domestiques*», также относящаяся к числу ранних публикаций Дюсерсо: Д. Томсон считал ее самым первым его изданием (см.: Thomson D. *France's Earliest Illustrated Printed Architectural Pattern Book.// L'architecture et la vie sociale*. Paris, 1994. P.221-234), а П.Фюринг датировал 1547 годом (см.: Fuhring, op.cit. P.310).

²¹ Можно заметить очевидное сходство техники исполнения «большой» серии «*Temples*» и «*Détails d'ordres*». См. по этому поводу: Fuhring P. *L'oeuvre gravé.// Jacques Androuet du Cerceau*. Paris, 2010. P.39.

²² Jacques Androuet Du Cerceau. *Les Plus excellents bastiments de France*. 1989. Introduction, p.5.

²³ В этом отношении очень показательна упомянутая выше (см. прим.1) недавняя статья С.Фроммель (Frommel. Jacques Androuet du Cerceau...). Рассматривая разные аспекты взаимоотношений между мастерами, автор обращается и к книге «*Temples*», анализируя подробно проекты из «большой» серии (в особенности, проекты Q и P - *ibid*, p.123-129). Однако она сравнивает их только лишь с проектами из нью-йоркского манускрипта, не ставя даже вопроса о возможности знакомства с другими редакциями VI книги.

²⁴ Речь идет о серии гравюр без сопроводительного текста, изображающих проекты VI книги, которые К.Оберхубер обнаружил в Венской национальной библиотеке (Wien. Österreichische Nationalbibliothek. 72.P.20 – далее Wien). Гравюры были опубликованы в его статье (Oberhuber K. Sebastiano Serlio // *Albertina Informationen*, 1968, 5, p.2-3), а также в издании книг Серлио, подготовленном А.Бруски и Ф.П.Фьоре, куда вошли все три версии VI книги (Serlio. *Architettura civile...* 1994). Оберхубер считал их последней и окончательной редакцией VI книги Серлио. Однако сходство формата, техники и

Возьмем в качестве примера проект под литерой R (Q – в «большой» серии). Он опирается на одну из наиболее эффектных моделей VI книги, которая в нью-йоркском варианте носит название «*casa di un principe serrara in loco forte per battaglia da vuano fuori della citta*»²⁵, а в мюнхенском «*casa del pricipie illustrissimo per fare alla campagna*»²⁶. Постройка представляет собой каре из четырех корпусов на бастионированной платформе с квадратными объемами по углам (во французской традиции называемыми павильонами) и круглым внутренним двором. Она сочетает традиции французского замка с новейшим достижением итальянской фортификации – бастионами, способ построения которых Дюсерсо в точности срисовывает у Серлио²⁷.

План Дюсерсо не является, однако, копией проекта Серлио. В нем можно заметить изменения многих деталей. Французский автор меняет планировку боковых крыльев, добиваясь более строгой симметрии. Существенные различия обнаруживаются и в трактовке павильонов. Дюсерсо объединяет их пространство, упраздняя дополнительные помещения²⁸, и добавляет по стенам чередующиеся ниши²⁹. Кроме того, французский мастер изменяет способ связи павильонов с другими частями постройки. Павильоны Серлио были изолированы со стороны внутренних помещений и сообщались между собой через наружную галерею. Дюсерсо, наоборот, изолирует их со стороны лоджии, зато связывает проходами с прилегающими помещениями. В этом можно заметить влияние иной национальной традиции: Серлио как итальянец привык к комнатам, сообщающимся через наружные лоджии, Дюсерсо же рассматривает лоджии как дополнительное украшение, не влияющее на внутреннее расположение. Наконец, на плане Дюсерсо, к основной композиции добавлен большой хозяйственный двор (*basse cour*) с конюшнями слева и служебным корпусом справа.

Наиболее интересной частью плана является круглый внутренний двор, вписанный в квадрат крыльев, в углах которого помещены 4 круглых в плане зала – «капеллы», согласно определению

графических особенностей с публикацией VII книги Серлио Якопо Страда, осуществленной в 1575 году во Франкфурте, заставили предположить, что эти гравюры были выполнены много позднее мастером из круга Страда в ходе подготовки в Венеции несостоявшейся публикации VI книги (см.: Jansen D. J. Jacopo Strada editore del Settimo Libro.//Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale. P.207). Фр.П.Фьоре полагал, что основанием для гравера послужили рисунки презентационного мюнхенского манускрипта (с которым у венских гравюр совпадают буквенные обозначения), приобретенного Страда (см.: Serlio. *Architettura civile*... 1994. Preface, p.6-8). М.Розенфельд считает, что венская серия заменила утраченный оригинальный блок гравюр, подготовленный самим Серлио (Rosenfeld. *Serlio on Domestic Architecture*, 1996. Preface, p.6). С.Фроммель высказала предположение, что венские гравюры восходят не к окончательной, а к утраченной промежуточной версии VI книги, выполненной ранее презентационного мюнхенского манускрипта - до 1546 года (см.: Frommel. *Sebastiano Serlio architetto*...P. 356).

²⁵ MS New York, pl.XXVIII-XXIX.

²⁶ MS München, es. XXVI. F. 25v-27r – Serlio, *Architettura civile*... 1994, tav.26, 27.

²⁷ Из мюнхенской версии. См. MS München, f. 27 r. При этом форма окружающего замок рва, повторяющая форму бастионов, позаимствована из венского варианта проекта (см.: Wien. P.43-44), и вовсе не является самостоятельным дополнением Дюсерсо, как полагает С.Фроммель (см.: Frommel. *Jacques Androuet du Cerceau*... P.124).

²⁸ Возможно, в этом он руководствовался планом нижнего яруса постройки, варианты которого можно видеть в мюнхенской редакции (MS Munich, fol. 26 r) и в гравюрах из Вены (Wien, p.43).

²⁹ Как полагает С.Фроммель, ниши сложной формы в левом верхнем павильоне равно как и отсутствие окон в его нижнем ярусе говорит о назначении помещения, призванного служить капеллой (см.: Frommel. *Jacques Androuet du Cerceau*...P.138, note.9).

Серлио, соединенные с небольшими кабинетами с одной стороны и с винтовыми лестницами с другой. Во всех трех вариантах проекта Серлио эти кабинеты и лестницы имеют разную форму. В первом, нью-йоркском, варианте боковые кабинеты прямоугольные и овальные. Они соединены с квадратными комнатами (chambres) примыкающих крыльев малыми дополнительными лестницами. Лестницы же, выходящие во внутренний двор, круглые, за исключением одной, имеющей треугольную форму. В мюнхенском варианте Серлио унифицирует эти лестницы, делая их одинаково круглыми, но зато разнообразит форму кабинетов, добавляя к одному прямоугольному и одному овальному еще два шестиугольных. Гравюра из Вены демонстрирует наибольшее разнообразие: две лестницы показаны круглыми, а две – треугольными, а к двум овальным и одному прямоугольному кабинету добавлен один круглый.

На плане Дюсерсо мы можем заметить смешение всех форм. Лестницы правой половины здания показаны круглыми, зато в левой половине, кроме одной треугольной показана лестница сложной формы в виде неправильного четырехугольника (такая комбинация напоминает в инверсии венскую гравюру). Все кабинеты изображаются им разными: шестиугольный, круглый и два четырехугольных, из которых один имеет форму вытянутого прямоугольника, а другой тяготеет к ромбу. Кроме этого, Дюсерсо добавляет еще одну пару лестниц по сторонам входного вестибюля и изменяет положение одной из больших лестниц, перенося ее со стороны центральной оси в боковую, что выдает сходство с планом венского варианта³⁰. При этом необходимо напомнить, что в общей планировке крыльев Дюсерсо не следует в точности ни одному из проектов Серлио, а дает собственную интерпретацию, повторяя оригинал только в общих чертах.

Еще более наглядно смешение разных редакций демонстрируют фасады. Входной фасад Дюсерсо сочетает в себе 9-трaveйную центральную часть³¹ с рустованным нижним ярусом, который можно видеть в редакциях из Нью-Йорка и Вены³², и необычную форму окон павильонов, явно навеянную мюнхенским проектом. В них Дюсерсо усиливает антиклассические черты, переходя от двухсветных окон Серлио, разделенных перемычкой внутри общего обрамления, к разбивке окон карнизом,

³⁰ Интересно, что в венских гравюрах план представлен в двух разных вариантах. Вышеперечисленные особенности можно наблюдать только в плане верхнего яруса (Wien. P.33), где показан также фасад двора. На другом плане (Wien. P.43-44) расположение лестниц парадоксальным образом показано совершенно иначе и соответствует мюнхенскому варианту.

³¹ Как заметила С.Фроммель (см.: Frommel. Jacques Androuet du Cerceau...P.124), в проекте Серлио содержится ошибка: количество пролетов галереи на плане не соответствует количеству травей окон фасада – 11 против 9-ти. Сам Серлио исправляет свою ошибку в мюнхенском варианте, увеличивая количество оконных пролетов до 11. Дюсерсо же предпочитает девятипролетный вариант, очевидно, полагая его более соразмерным (одиннадцатипролетная галерея дает чрезмерное увеличение числа оконных проемов в центральной части).

³² Показательно, что Дюсерсо предлагает собственный вариант, отличный от обеих моделей Серлио: он подчеркивает рустом кладку арок и верхние части стен, оставляя не рустованными сравнительно тонкие и элегантные пилоны. В этом можно усмотреть «ошибку» молодого рисовальщика – его равнодушие к архитектурному смыслу руста, которым традиционно подчеркивались несущие конструктивные части: пилоны, откосы, углы (что и делает Серлио, выделяя рустом несущий нижний ярус). Но в то же время, возможно, в этом сказалось влияние мюнхенской версии фасада, где рустовка нижнего яруса отсутствует.

напоминающей постройки французского Раннего Ренессанса, (в частности, входной павильон замка Гайон в Нормандии). Точно также он поступает и с люкарнами, предлагая их «офранцузенный» вариант. Вместо итальянского полуэтажа (*mezzonino*) мюнхенской версии он сохраняет чередование треугольных и лучковых фронтонов люкарн нью-йоркской и венской редакций, однако изменяет завершение павильонов. Сложную четырехъярусную композицию с высокой готической кровлей и остроугольными люкарнами-вимпергами поверх *mezzonino* Дюсерсо заменяет более простым вариантом, напоминающим мюнхенскую редакцию и отличающимся от нее только чередованием фронтонов люкарн.

Наконец, внутренний фасад замка Дюсерсо в чистом виде демонстрирует компиляцию различных версий серлиевского проекта. Из VI книги приходит сам необычный вид изображения, игнорирующего кривизну стены внутреннего двора. Нижний ярус, очевидно, навеян мюнхенским рисунком: только в нем можно встретить чередование треугольных и лучковых завершений порталов, заключенных внутри серлианской лоджии. Сама форма этих порталов, в которых поле фронтона кажется частью проема, напоминает нью-йоркский вариант. Верхний же этаж люкарн изображен только на гравюре из Вены. Дюсерсо, правда, несколько изменяет его, добавляя карниз, напоминающий балюстраду серлиевского проекта замка Анси-ле-Фран (приведенного в VI книге под номером XVII) и упраздняя чередование фронтонов.

Смещение разных редакций VI книги Серлио можно обнаружить и в других проектах. Так, например, план замка N (M – в «большой» серии), представляющего собой слабо вытянутую прямоугольную постройку с четырьмя крыльями, организованными вокруг квадратного внутреннего двора, сочетает размещение лестниц мюнхенского варианта, с характерным необычным расположением внешнего двора позади основного здания (*corps de logis*), взятым из венской гравюры. Показательно, что в исходном нью-йоркском варианте проекта наружный двор вообще отсутствует. Можно заметить, что и здесь Дюсерсо более тяготеет к поздним версиям – мюнхенской и венской, а не к варианту из Avery Library, как предполагали Д.Томсон, М.Н. Розенфельд и С.Фроммель.

Данный проект дает наглядный пример еще одной характерной особенности моделей Дюсерсо. Он комбинирует в нем не только разные варианты одного и того проекта Серлио, но и разные образцы VI книги. В данном случае, речь идет о сочетании, как минимум, двух его моделей: проекта XIV из первой части книги, изображающей загородные постройки или виллы, «*del gentilhumo partiale detto capo di parte*» (варианты которого мы видели выше) и проекта XVII второй части, посвященной городским дворцам, - «*casa di capo di parte di dentro della citta*». Из него, скорее всего, Дюсерсо позаимствовал в плане идею удвоения помещений главного корпуса и анфиладу входного и главного крыльев³³.

³³ Близкий вариант можно также найти и в XVI проекте Серлио (MS München, f. 54 r; Wien, p.31).

Кроме того, некоторые детали фасада и форма карниза, венчающего здание, выдают его знакомство с проектом XVII из первой части книги Серлио - «*casa del principe illustre a modo di fortezza*», - воплощенном им в замке Анси-ле-Фран, который Дюсерсо использовал в качестве образца, как мы видели, и в предыдущей модели.

Проект «*casa di capo di parte*», очевидно, послужил Дюсерсо основой для создания фасада. Причем сравнение вновь заставляет выделить венскую и мюнхенскую версию в качестве наиболее близких источников. Первоначальный вариант фасада из *Avery Library* содержал мало французских черт: только высокие и богато декорированные каминные трубы, кстати, отсутствующие в модели Дюсерсо. В остальном Серлио развивает традиционную схему итальянского палаццо с высоким цоколем и тремя полными этажами, обогащенных чрезвычайно сложной игрой разнообразных окон и ниш. С моделью Дюсерсо этот вариант связывают только общая идея рустованных углов и портала первого яруса и форма наличников больших окон второго. На гравюре из Вены мы видим более простой и близкий Дюсерсо вариант. Формы окон упрощаются (их сложная комбинация сохраняется только в центральной части), и вместо итальянского *mezzonino* появляется французский этаж люкарн с чередующимися лучковыми и треугольными фронтонами. Наконец, в фасаде из Мюнхена Серлио еще больше упрощает формы и полностью отказывается от комбинации различных форм окон и ниш в одном ярусе, выделяя центр и углы только ритмом травей. В завершении он предлагает своего рода компромисс, помещая французские люкарны поверх итальянского *mezzonino*. Можно предполагать, что Дюсерсо, почувствовав несовершенство такого решения, просто сократил схему на один этаж и получил, таким образом, «нормальный» и вполне традиционный французский фасад, дополненный, как отмечалось выше, выразительным карнизом серлиевского проекта замка Анси-ле-Фран.

Таким образом, проект N иллюстрирует мысль Серлио о «соединении французских и итальянских обычаев», которую тот, как отмечали М. Роши и Фр. П. Фьоре³⁴, развивает уже в последних редакциях VI книги и затем формулирует в VII книге. План и фасад здания, изображенного Дюсерсо, явственно обнаруживают смешение «французских» и «итальянских» черт. В плане можно заметить соединение особенностей французской замковой планировки с чуждыми ей чертами: отсутствием ясной специализации крыльев и выделенных объемов (башен или павильонов) по углам, с анфиладным расположением помещений и открытыми галереями внутреннего двора, присущими итальянской архитектурной традиции. Фасад также не лишен множества «итальянизмов». Их можно увидеть не только в декорации оконных обрамлений рустованными маньеристическими формами «а ля Джулио Романо» в первом ярусе и микеланджеловскими мотивами во втором, но и в самом типе высокого парадного внешнего фасада, который гораздо больше соответствует типологии итальянского палаццо,

³⁴ См.: Serlio. *Architettura civile*... 1994. Preface, p.6-8.

чем французского дворца или замка, обычно выходивших вовне низкой оградой. При этом в трактовке Дюсерсо этот фасад приобретает характерные французские черты. Помимо высокой кровли, люкарн и каминных труб, его отличает нерегулярный ритм чередования травей, связывающих единой вертикалью все три уровня окон, и двойная линия горизонтальных тяг, разделяющая нижние ярусы, напоминающая памятники французского Раннего Ренессанса³⁵.

Таким образом, проекты книги «Temples» Дюсерсо представляют не простое воспроизведение той или иной версии VI книги Серлио и даже не синтез разных редакций. Они являют собой сложные комбинации, скорее, произвольные вариации Дюсерсо, в которых тот сочетает идеи, позаимствованные из разных образцов Серлио, со своей собственной интерпретацией, основанной на близкой ему национальной строительной традиции. Так, нетрудно заметить, что в следующем своем проекте – под литерой O (N) – он дает другой вариант, основанный на тех же самых моделях Серлио. А последний проект книги «Temples» S (R) настолько удаляется в своей модификации от оригинала, что трудно даже с точностью определить его источник. М.Н. Розенфельд полагала³⁶, что он основывается на проекте «Casa del principe Tiranno» Серлио, однако нам кажется более близкой другая модель: «Della magione del pricipie illustre al modo di Franza», в сочетании с уже не раз использованным им проектом Анси-ле-Фран.

Анализ проектов показывает, что уже в молодости Дюсерсо ярко проявил свою характерную черту – ту способность к бесконечному варьированию и комбинированию моделей, – которая в зрелости годы будет составлять, по мнению Ф.Будон³⁷, основную отличительную особенность его творчества. Он постоянно копирует и имитирует существующие образцы, но при этом непременно вносит что-либо свое, изменяет их в целом и в отдельных частях: расчленяет, перемешивает и заново сочетает, соединяя несоединимое. В итоге, ни один из его проектов, не будучи оригинальным, в то же время, не является в полном смысле копией какого-либо конкретного источника (что крайне затрудняет анализ истоков его творчества).

В своем стремлении к варьированию и комбинированию разных моделей Дюсерсо выходит за рамки одной только VI книги Серлио, и обращается к другим его трудам. Ярким примером может служить проект под литерой Q (P – в «большой» серии). План нижнего яруса определенно опирается на план «Della piccola maggione Regia fuori della citta», не претерпевший изменений в разных редакциях VI книги и восходящий к реальному французскому проекту Серлио – проекту садового павильона Grotte des Pins в Фонтенбло. Тем более странным и неожиданным выглядит различие верхней части здания, не

³⁵ Например, крыло Франциска I в Блуа, фасады замков Бюри, Азе-ле-Ридо и др. Двойная линия тяг, разделенных широким фризом, соответствующим высоте подоконной стенки и потому служащим опорой окнам верхнего яруса, представляет собой типичную переходную форму от готики к классицизму. Для итальянской классической традиции, где антаблемент соответствовал уровню перекрытия, такая трактовка разделения этажей абсолютно не характерна.

³⁶ Rosenfeld. From Drawn... P.142-143.

³⁷ Boudon F. Les livres d'Architecture de Jacques Androuet du Cerceau.// Les traités d'architecture de la Renaissance. Paris, 1988. P.381.

имеющей с проектом Серлио ничего общего. Вместо открытой ротонды второго яруса, фигурирующей в обоих манускриптах, Дюсерсо предлагает крестчатый в плане объем, перекрытый в центре куполом, напоминающий церковь Санта-Мария-делле-Карчери в Прато, а также центрические постройки и проекты итальянских архитекторов первой четверти XVI века, в частности, рисунки Б.Перуцци, служившие источником для самого Серлио. В теоретических трудах Серлио ближайшая аналогия этому фасаду обнаруживается не в VI книге, а в IV, посвященной ордерам, которая пользовалась большой популярностью у французских архитекторов. Ее можно усмотреть в фасаде центрического храма коринфского ордера, поднятого на рустованном цоколе и увенчанного высоким куполом³⁸.

Этот факт очень важен, по нашему мнению, для характеристики творческого метода Дюсерсо. Он свидетельствует о том, что французский мастер проявляет в отношении своего предшественника критический и аналитический подход, а не просто компилирует то, что случайно попало ему под руку, приспособливая это, по мере возможности, к собственной традиции. Проект Q (P) становится своеобразным откликом Дюсерсо на те идеи совершенного центрического храма, которые весьма волновали Серлио, как и других теоретиков зрелого Ренессанса, и которые тот воплотил в других своих книгах: IV, III и особенно в V книге о храмах. Именно модели Пятой книги Серлио, наряду со штудиями античных памятников, Дюсерсо широко использовал в первых 11 проектах книги «Temples», обнаруживая при этом знакомство с источниками, служившими самому болонскому теоретику.

Прототипы для его античных моделей также следует искать в архиве Серлио. Здесь нам хотелось бы поделиться собственной недавней находкой: в архивах сына Бальтассаре Перуцци – Саллюстио, хранящихся в графической коллекции музея Уффици во Флоренции, нам удалось обнаружить два листа рисунков³⁹, в точности воспроизводящих планы 10 из 11 моделей, представленных в первой части книги «Temples». Не вызывает сомнения, что эти рисунки, по-видимому, изображающие планы античных мавзолеев и храмов (в частности, несохранившегося храма Аполлона (или Нептуна) в Поццуоли, мавзолея в Палестрине и Серапейона на вилле Адриана в Тиволи), Саллюстио выполнил, опираясь на обширный археологический архив своего отца Бальтассаре Перуцци. А тогда вполне вероятно, что аналогичные рисунки могли содержаться и в той части его наследия, которой располагал Серлио. Таким образом, становится понятно, что обнаруженные М.Н. Розенфельд рисунки итальянского альбома из коллекции Канадского центра Архитектуры⁴⁰ были не единственным источником проектов Дюсерсо.

³⁸ Serlio. Regole generali... P.179 r-v. Как отмечала С.Кюббахер-Фроммель, эта модель была использована Серлио в проекте реальной французской постройки – капеллы замка Экуан (см.: Kübbacher S. Il problema di Ancy-le-Franc.// Sebastiano Serlio. Sesto Seminario...P. 79-83). В своей последней статье она предположила, что фасад Дюсерсо был также связан с другими источниками: в частности, с анонимным итальянским рисунком, изображающим проект табернакля, опубликованным Х.Гюнтером (см.: Frommel. Jacques Androuet du Cerceau...P.126, p.139, note 18).

³⁹ Firenze. Uffizzi. Inv. 665 a v и Inv.689 r-v.

⁴⁰ См. прим.18.

Не исключено, что оба альбома восходят к одному общему прототипу, которым могли послужить археологические обмеры Перуцци, доступные Дюсерсо благодаря посредничеству Серлио.

Другим доказательством становятся необычные по своему происхождению проекты М и Р (в «большой» серии L и O, соответственно) из книги «Temples», которые не входят в число непосредственно «серлианских» проектов, но раскрывают важную сторону отношений Дюсерсо и Серлио. План первого, как заметил Ф. П. Фьори⁴¹, представляет собой практически точную копию рисунка Франческо ди Джорджо Мартини из кодекса Королевской библиотеки в Турине⁴², изображающего храм Минервы на форуме Нервы в Риме. Второй на первый взгляд может показаться вариацией первого⁴³, хотя, на наш взгляд, имеет собственный, хотя и более отдаленный прототип – реконструкцию виллы Варрона из того же кодекса Франческо ди Джорджо⁴⁴. Можно не сомневаться, что идеи и рисунки Франческо ди Джорджо стали известны Дюсерсо также через посредство Серлио⁴⁵, который опирался на них во многих проектах своих VI и VII книг⁴⁶. Дюсерсо, однако, не копирует варианты Серлио, а обращается к непосредственно к первоисточнику. Таким образом, используя архив Серлио, он восходит к истокам его идей.

Так французский мастер уже в ранние годы обнаруживает важнейшее отличительное свойство своего теоретического мышления. Его сила, в отличие от его современника Филибера Делорма, заключалась не в изобретении новых, оригинальных форм и идей, а в умении оценивать и отбирать главное из уже существующего теоретического и практического багажа. Он обладал потрясающей интуицией, чутьем на актуальные архитектурные веяния, выбирая именно то, что отвечало наиболее существенным потребностям французской архитектуры: будь то античные руины, проекты Серлио или гуманистические идеи Франческо ди Джорджо в начале его карьеры в 1540-50-е годы, или же памятники французского Ренессанса и виллы Палладио в конце, в 1570-80-е годы. Именно в этом выборе проявляется его теоретическое кредо.

Проекты книги «Temples» позволяют увидеть и другие характерные особенности творческого метода и архитектурного мышления Дюсерсо. Можно заметить, к примеру, что он уделяет мало внимания утилитарной стороне проекта, постоянно жертвуя соображениями практической пользы и удобства обитателей во имя абстрактной красоты рисунка. Характерным проявлением этой черты

⁴¹ Мнение Фр.П.Фьори приводит в своей статье М.Н.Розенфельд, ссылаясь на устную беседу (см.: Rosenfeld. From Drawn... P.141, note 72).

⁴² Torino. Bibliotheca Reale. Codex Saluzziano, 148. P. 77 r.

⁴³ Именно так его трактуют М.Н. Розенфельд (Rosenfeld. From Drawn... P.141, note 72) и С.Фроммель (Frommel. Jacques Androuet du Cerceau...P.126, p.128, pl.158-160).

⁴⁴ Torino. Bibliotheca Reale. Codex Saluzziano, 148. P. 75 v.

⁴⁵ По поводу отношения Серлио к наследию Франческо ди Джорджо см. вступительную статью Фр.П. Фьори к изданию 1994 года (Serlio. Architettura civile... 1994. Preface).

⁴⁶ В частности, в проекте XXII «Palazzo Reale per fare dentro della citta», в котором отразились его замыслы реконструкции Лувра. Кроме того, - в проектах III и VI VII книги, которые М.Н. Розенфельд считает непосредственными прототипами модели L Дюсерсо (Rosenfeld. From Drawn... P.142).

является его тяга к симметрии: он часто дублирует планировку отдельных помещений или даже целых крыльев, не думая об их назначении. Например, на плане последней модели S(R) можно увидеть зеркальное повторение планировки противоположащих крыльев, что не согласуется ни с одним из образцов Серлио и не отвечает французской традиции, требовавшей специализации помещений каждого корпуса. В отличие от Серлио, который четко обозначает на плане и описывает в тексте назначение каждой комнаты, Дюсерсо, похоже, нимало не озабочен этим вопросом. В проектах его «храмов» как общее назначение здания, так и функциональная роль отдельных помещений, как правило, совершенно непонятны⁴⁷.

Точно так же его мало волнуют конструктивные проблемы. Он часто предлагает решения, абсурдные с точки зрения конструктивной логики и здравого смысла. Так, например, количество окон в фасаде внутреннего двора проекта R (Q) явно превосходит все разумные пределы. Особенно наглядно его конструктивная слабость проявляется в разрезах. В них часто можно видеть арки, зависающие в воздухе, сечения, не согласующиеся с планом, помещения, лишенные окон, непонятным образом соединяющиеся с другими частями. В качестве примера можно проанализировать разрез центрического проекта Q (P), в размещении арок и проемов которого можно обнаружить массу несообразностей⁴⁸. Особенно показателен в этом смысле разрез в проекте O (N), который, в действительности, представляет собой совмещение двух разных сечений: внутреннего двора в нижней части и одного из крыльев (вероятно, *corps de logis*) в верхней. В результате, в разрезе читается абсурдная форма - внутренний двор кажется перекрытым сверху стропильным потолком. Интересно, что точно такую же ошибку допускает и автор гравюры из Вены, тогда как в обоих манускриптах Серлио разрез имеет совершенно нормальный вид.

Из этого следуют, на наш взгляд, два главных вывода. Во-первых, можно согласиться с мнением тех ученых, которые полагали, что Дюсерсо не получил профессионального строительного образования, а работал поначалу преимущественно как рисовальщик и гравер⁴⁹. Его пренебрежение практическими строительными проблемами, явственно читающееся в проектах книги «*Temples*», дает этому наглядное доказательство. С другой стороны, можно заметить, что он еще недостаточно овладел новыми формами графики, разработанными Серлио. Главными трудностями для молодого француза оказываются последовательная согласованность видов и изображение архитектурных объемов в разрезе. Косвенным образом это подтверждает раннюю датировку гравюр, поскольку в первых своих графических сериях он

⁴⁷ Как отмечала Ф.Будон, пренебрежение утилитарными вопросами характерно и для его последующих теоретических книг: «*Livres d'architecture*». См.: Boudon. *Les livres d'Architecture*... P.368-370.

⁴⁸ Например, нижнем ярусе справа он пририсовывает арку, поразительным образом зависающую в воздухе, при том, что фасад, очевидно, не предполагает открытых проемов.

⁴⁹ Об этом писали, в частности, Д. Томсон (Jacques Androuet Du Cerceau. *Les Plus excellents...* Paris, 1989. Introduction), Ф.Будон (Boudon, op.cit. P.370), Ж.Гийом (Guillaume J. Qui est Jacques Androuet du Cerceau ? // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P.17-23) и П.Фюринг (Fuhring P. *L'œuvre gravé* // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P.36-44; Fuhring P. Du Cerceau et Fontainebleau. // Ibid, p.109-121).

постоянно использовал перспективу как основное средство представления объемов в пространстве. Продолжая эту мысль, можно предположить, что именно общение с Серлио заставило Дюсерсо изменить свои представления о видах архитектурной графики и, отказавшись от перспективы (которой он виртуозно владел⁵⁰), осваивать новые методы изображения. В дальнейшей своей творческой практике он будет постоянно разрабатывать новые типы архитектурного чертежа, не боясь смело экспериментировать в этой области⁵¹.

Наконец, анализ гравюр Дюсерсо позволяет сделать некоторые общие выводы. Не вызывает сомнений, что при создании своих проектов он не ограничивался нью-йоркской, мюнхенской или какой-либо иной редакцией VI книги Серлио, - а имел в своих руках разные варианты. Более того, он имел возможность их сопоставлять, комбинировать, подвергать критическому анализу. А это, в свою очередь, заставляет думать, что он имел доступ к рабочим материалам Серлио, причем доступ достаточно широкий и долговременный. Он не только варьирует множество моделей VI книги и пользуется другими уже опубликованными его трудами, но также обнаруживает знание его неопубликованных трудов и тех источников – рисунков Перуцци и книг Франческо ди Джорджо, – которые служили для работы самому Серлио. Это свидетельствует, на наш взгляд, что их контакты носили тесный рабочий характер. Они, вне всякого сомнения, имели большое значение для становления Дюсерсо как рисовальщика и теоретика. Было бы очень соблазнительно предположить, что и другие его ранние публикации могли быть связаны с серлианскими источниками.

С другой стороны, похоже, что для Серлио эти контакты сыграли совсем иную роль. Знакомство с Дюсерсо (наиболее вероятное, как уже отмечалось, во второй половине 1540-х годов) могло быть ему полезно в период подготовки к публикации VI книги. К этому времени Жак Андруэ-Дюсерсо уже имел некоторый опыт архитектурных изданий, и к тому же он единственный во Франции использовал для них технику гравюры на меди – наиболее точный и совершенный для своего времени метод воспроизведения рисунка в печатной графике. Это, конечно, не могло не заинтересовать Серлио, который вполне мог приблизить к себе молодого и способного гравера и предоставить ему доступ к своей работе, возможно, рассматривая его как своего потенциального издателя⁵². Дюсерсо же, очевидно, воспользовался этим доступом для собственных целей. Он не только позаимствовал из еще неопубликованной книги несколько моделей, интерпретировав их в своем сочинении. Нельзя не заметить, что он попытался скопировать саму оригинальную идею Серлио – идею создания сборника

⁵⁰ Жак Андруэ-Дюсерсо прославился впоследствии как автор одного из лучших в XVI веке учебников по перспективе: «*Leçons de perspective positive*» (Paris, 1576).

⁵¹ См по этому поводу: Rousset-Charny G. *Le relevé d'architecture de Jacques I Androuet du Cerceau: 'Les plus excellents bâtiments de France' (1576-1579)*. // *Information de l'histoire de l'art*. 1975. P.121-123.

⁵² Г.Зернер высказывал мысль о взаимодействии Серлио с мастерской Дюсерсо в ходе подготовки к публикации «*Extraordinario Libro*» - его последней книги, вышедшей во Франции. См.: Zerner H. *Du mot à l'image: le rôle de la gravure sur cuivre*. // *Traité d'architecture de la Renaissance*. Paris, 1988. P.283.

образцов «жилища для всех типов людей», к которой впоследствии он не раз обращался в собственных «Книгах об архитектуре»⁵³. Однако, в тот момент, при жизни Серлио, готовящего к изданию свою книгу, все это кажется очень похожим на плагиат. Не случайно, и само издание «*Temples*» - без имени, титульного листа и охранной привилегии, – сильно смахивает на пиратское.

Вспомним теперь, что именно в конце 1540-х годов происходит резкий перелом в жизненных обстоятельствах и творческих планах Серлио. Утратив после смерти короля Франциска I в 1547 году и его сестры Маргариты Наваррской в 1549 году официальные должности и финансовую поддержку, он оказывается вынужденным искать покровительства у итальянских банкирских домов в Лионе. При этом он отказывается от публикации уже законченной VI книги, несмотря на то, что был подготовлен ее великолепный презентационный манускрипт, хранящийся сейчас в Мюнхене, и заменяет ее дополнительной книгой – «*Extraordinario Libro*», - посвященной декорации порталов⁵⁴ (в которой, кстати, некоторые исследователи усматривают влияние Дюсерсо⁵⁵). Несмотря на то, что вплоть до своей смерти в 1554 году Серлио продолжает работать над реализацией своей теоретической программы: он завершает VII книгу «*Accidenti e case per fabricar in villa*», посвященную исправлению ошибок зодчего и разрешению сложных проблем, возникающих в процессе строительства, - тем не менее, он, очевидно, больше не имеет намерения публиковать их во Франции и продает права на издание этих и других своих неоконченных трудов⁵⁶ итальянскому антиквару и издателю Якопо Страда, дважды посещавшему Лион в 1551 и 1553 годах⁵⁷.

И тут возникает дерзкая мысль. Не был ли сам отказ Серлио от дальнейшей публикации своего труда во Франции и продажа рукописей Страда реакцией на их недобросовестное использование и попыткой защитить свои авторские права? Возможно, старый итальянский архитектор, потерявший

⁵³ Как отмечала Ф.Будон, для большинства читателей именно Дюсерсо ввел в обиход сочинения такого типа (так как неопубликованная VI книга Серлио была доступна только узкому кругу специалистов). Boudon, op.cit. P.376-377.

⁵⁴ Начиная с венецианского «полного» издания трудов Серлио 1584 года: Serlio S. *Tutte l'opere d'Achitettura di Sebastiano Serlio*. Venezia, Francesco dei Franceschi: 1584 – *Extraordinario Libro* заняла место неопубликованной VI книги, заменив ее в последующих изданиях.

⁵⁵ См. прим 51.

⁵⁶ В том числе книги, посвященной строительству римских военных лагерей, согласно Полибию, которая считается VIII книгой трактата (см. прим.6).

⁵⁷ Попав в руки Страда, теоретическое и графическое наследие Серлио (включая, возможно, и подготовительные гравюры на дереве, выполненные его рукой (см. прим. 23), продолжило скитания по Европе. Сначала оно возвращается обратно в Венецию, где Страда предполагает осуществить совместное издание VI, VII (и, возможно, VIII) книг о гражданском строительстве и начинает готовить необходимые для этого гравюры. Однако из-за финансовых затруднений издание задерживается. Затем материалы последовали за Страда в Германию, где тот с 1558 года получил официальную должность при императорском дворе. Во время переправы через Рейн часть обоза, перевозившего багаж антиквара, опрокинулась в реку, и многие материалы, в том числе и доски, подготовленные по оригинальным рисункам Серлио, погибли. Из-за этого издание вновь откладывается вплоть до 1575 года, когда всего лишь одна из неопубликованных книг Серлио – VII – все-таки увидела свет во Франкфурте, иллюстрированная гравюрами весьма посредственного качества, заметно отличающимися от его оригинальных рисунков. См. по этому поводу: Jansen D.J. *Jacopo Strada editore del Settimo Libro.// Sebastiano Serlio...* P.207-215.

после смерти короля свое влияние и сильных покровителей, усмотрел прямую угрозу в чрезмерном рвении молодого («да раннего») Дюсерсо и предпринял собственные меры для защиты дела всей своей жизни. Конечно, мы никогда не узнаем, так это или нет. Тем не менее, контакты Дюсерсо и Серлио, выходит, на наш взгляд, за рамки отдельного частного эпизода. Они представляют собой важную и перспективную в исследовательском отношении тему, которая может многое прояснить в судьбах обоих теоретиков, и в путях развития европейской архитектурной мысли XVI века в целом.

Библиография:

1. Androuet du Cerceau J. Les plus excellents bastiments de France. Présentation et commentaires par D. Thomson. Paris, 1989.
2. Boudon F. Les livres d'Architecture de Jacques Androuet du Cerceau.// Les traités d'architecture de la Renaissance. Paris, 1988. P.367-396.
3. Frommel S. Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: un rencontre decisive.// Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouves en France". Paris, 2010, p.129-139.
4. Frommel S. Sebastiano Serlio architetto. Milano, 1998.
5. Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. //Jacques Androuet du Cerceau. Paris, 2010. P.303-321.
6. Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouves en France". Paris, 2010.
7. Rosenfeld M. From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance.// RACAR, XVI. 1989. P.131-145; 220-230.
8. Rosenfeld M.N. Sebastiano Serlio on domestic architecture. Cambridge (Mass.) - London, 1978 (2-e ed. - New York, 1996).
9. Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" Vicenza, 31.08-04.09.1987.
10. Serlio S. Architettura civile: Libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna. Ed. par Bruschi A. et Fiore Fr.P. Milano, 1994.